

Questo libro nasce dall'esperienza de *Lo Scrittoio della Biennale*, un ciclo di giornate di studio che dal 2010 coinvolge ogni anno studiosi di diverse generazioni e provenienze disciplinari. L'esigenza è quella di creare una piattaforma di condivisione attorno alla storia dell'esposizione veneziana, a testimonianza della vitalità e varietà di argomenti che la Biennale è in grado di convocare: crocevia di temi, storie, personaggi, crocevia di idee e di azioni, di politiche e geografie culturali, crocevia – infine – di discipline e interpretazioni. Il libro raccoglie quanto detto, discusso e rielaborato nel corso delle prime tre edizioni dello *Scrittoio*, dal 2010 al 2012.



30,00 €



CROCEVIA BIENNALE



CROCEVIA BIENNALE

A CURA DI FRANCESCA CASTELLANI, ELEONORA CHARANS

SCALPENDI EDITORE

CROCEVIA BIENNALE

a cura di

Francesca Castellani, Eleonora Charans

In copertina

Tomás Saraceno, *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009. Installation view at 53rd Biennale di Venezia *Fare Mondi*. Courtesy the artist; Andersen's Contemporary, Copenhagen; Ruth Benzacar, Buenos Aires; Tanya Bonakdar Gallery, New York; Pinksummer contemporary art, Genoa; Esther Schipper, Berlin.

© Photography by Alessandro Coco, 2009.

Collana

Acta studiorum

Crocevia Biennale

a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans

© 2017, Scalpendi editore, Milano

ISBN-13: 978-88-99473-61-7

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design

Montaggio

Roberta Russo

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: dicembre 2017

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale:

piazza Antonio Gramsci 8 – 20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.

via Guglielmo Marconi 17/19 – 20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

info@scalpendieditore.eu

Abbreviazioni

ACP: Archivio di Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia

AGPT: Archivio Giulio Paolini, Torino

ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale, Venezia

ASL: Archivio di Stato, Latina

BMC: Biblioteca del Museo Correr, Venezia

FRP: Fondo Rodolfo Pallucchini, Università di Udine

HKA: Hyman Kreitman Archive, Tate Modern, Londra

MART: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

MoMA: Museum of Modern Art Archives, New York

Referenze fotografiche

© Giulio Paolini by SIAE 2017

© Venezia, Archivio Studio Pastor Architetti Associati

© Venezia, Fondazione Musei Civici, Museo Correr

© Venezia, Università IUAV

SOMMARIO

<i>Quando un'esigenza si tramuta in esperienza. Ragioni e nascita di un libro</i> Francesca Castellani, Eleonora Charans	9
CROCEVIA BIENNALE	
<i>Implementare la Biennale: leggere e scrivere</i> Paolo Fabbri	15
LE ORIGINI	
<i>Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)</i> Francesca Castellani	23
<i>Le origini "aristocratiche" della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori</i> Anna Mazzanti	33
<i>Per un «degno contributo dell'arte tedesca». Un commissario speciale alla terza Esposizione Internazionale d'Arte</i> Silvia Bruno	49
<i>Augusto Sezanne e i primi manifesti della Biennale d'Arte di Venezia: 1895-1899</i> Elena Scantamburlo	53
GLI ANNI DEL FASCISMO	
<i>Venezia: per un'altra scena. Breve storia della Biennale Teatro</i> Paolo Puppa	63
<i>Storia "segreta" della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Una ricognizione storica dei primi documenti conservati nella Serie cinema dell'ASAC (1932-1939)</i> Riccardo Triolo	69
<i>Una mostra organizzata "in sordina": la Biennale di Venezia del 1936</i> Massimo De Sabbata	85

IL DOPOGUERRA

- Sculture britanniche alla Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra:
fonti visive per il rinnovamento della scultura italiana*
Emanuela Pezzetta 99
- Come riprendere un'esposizione.
Cronistoria del film sull'arte alla Biennale di Venezia del 1948*
Marco Del Monte 109
- L'uso della fotografia d'arte nella rivista "la biennale di venezia" negli anni
di Rodolfo Pallucchini: indagini e percorsi narrativi a partire da alcune fotografie*
Mauro Perosin 117
- I malintesi che indirizzano le conoscenze. Il caso Rashōmon*
Marco Dalla Gassa 145
- Courbet, 1954*
Alessandro Del Puppo 154
- La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954:
problemi organizzativi e riflessioni critiche*
Giuliana Tomasella 171
- L'altro volto dell'arte di tipo americano.
La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954*
Chiara Di Stefano 181
- La Biennale ai tempi delle nuove tendenze: l'arte italiana e l'Est Europa*
Giovanni Rubino 191
- ## IL CRINALE DELLA CONTESTAZIONE
- Artista vs critico vs architetto. La Biennale di Venezia del 1970*
Francesca Zanella 201

<i>La crisi dell'“opera”: la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972)</i> Elena Di Raddo	215
<i>Tra esposizione e archiviazione. La videoarte di Gino De Dominicis (1970-1974)</i> Eleonora Charans	225
<i>Sulla soglia. Giulio Paolini e la Biennale di Venezia</i> Ilaria Bernardi	235
<i>Memoria sovvertita. Hans Haacke e Gerhard Richter nel Padiglione tedesco</i> Cristina Baldacci	247
<i>Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976</i> Alessandra Acocella	257
OTTANTA E OLTRE	
<i>Aperto 80. La pittura come novità</i> Denis Viva	271
<i>Le Biennali di Giovanni Carandente (1988-1990)</i> Laura Poletto	281
<i>Le collezioni d'architettura della Biennale all'Università IUAV di Venezia</i> Teresita Scalco	295
<i>L'amnesia nel sistema dell'arte. Liste des artistes (1995) di Christian Boltanski</i> Tiziana Migliore	305
<i>Josh Smith alla LIV Biennale di Venezia: Venice set books – A.Mu.C. Archivio Multimediale del Contemporaneo</i> Angela Bianco	315
<i>Bibliografia</i>	329

Tiziana Migliore

Liste des artistes ayant participé à la Biennale de Venise, 1895-1995, l'intervento di Christian Boltanski nel centenario della Biennale Arte di Venezia, interroga la natura epistemica delle grandi mostre periodiche, il rapporto tra come sembrano, quando si svolgono, e ciò che sono, a uno sguardo d'insieme. Artefice di liste per eccellenza, come memoriali funebri, visivi e verbali, tesi fra debiti verso il passato e crediti per il futuro, Boltanski, nel 1995, applica la tecnica dell'*enumeratio* a una rassegna d'arte ciclica. Si appropria della lista degli artisti, che è il canovaccio di ogni mostra, e la declina con la figura retorica dell'accumulazione: tutti gli artisti di tutte le edizioni della Biennale. Il lungo elenco, installato, non ha un tono assertivo, genera invece una serie di domande: il rapporto ritenzione/amnesia nel sistema dell'arte; l'opacità delle stime sociali; la sorte dell'artista appesa a un nome, con la non sovrapponibilità tra il premio e la gloria.

“Ai posteri l'ardua sentenza”. I “posteri”, indeterminato mandatario collettivo che chi enuncia rimette al futuro, sgravandosi di un dovere. Tocca alle generazioni di pubblico dal 1995 in poi fare il bilancio.

1. Una retrospettiva site specific

Il lavoro di Boltanski nasce come «rifacimento della facciata del padiglione Italia», oggi Palazzo delle Esposizioni¹. Il catalogo ufficiale lo colloca però fra gli «eventi della mostra»². La commissione arriva all'artista da Jean Clair, curatore della Biennale del 1995, ed è finanziata dal Ministero della Cultura francese e da un privato, Mrs. Patti Cadby Birch. Boltanski riveste il prospetto del palazzo, ai Giardini, con i nomi di tutti gli artisti convenuti in cento anni alla Biennale, più di 15.000. Attinge a un censimento effettuato dall'ente in vista dei festeggiamenti del centenario³. Gli stessi nomi sono diffusi a mezzo manifesti e registrati in un volume.

1 ASAC, *Fondo Deposito*, Fascicolo Boltanski, 480, Lettera di P. Cavalchini al Direttore Amministrativo della Biennale, dott. A. Bagnato, 14 giugno 1995.

2 Cfr. *Identità e alterità* 1995, p. 280.

3 Cfr. *La Biennale* 1996. Vedi la lettera di D. Ventimiglia, dirigente del Dipartimento Attività Espositive, a J. Clair, 22 maggio 1995. Ventimiglia raccomanda di citare l'Istituto nel libro di Boltanski, come fonte delle relative informazioni.

Oggi, di questo intervento *site specific*, si conservano il libro e qualche foto. Il restyling della facciata non esiste più, rimosso alla chiusura della rassegna. L'idea, però, si è tradotta nei meccanismi di senso della Biennale e ha dato origine a un oggetto metadiscorsivo, una "copertina" della mostra, scena mutante che ha trasformato il fronte del palazzo in un palinsesto. Nel tempo hanno eseguito e cancellato, fra gli altri: Giulio Paolini (1997), Isa Genzken (2003), Barbara Kruger (2005), John Baldessari (2009), Latifa Echakhch e Maurizio Cattelan (2011)⁴. Il progetto "pilota" di Boltanski, diversamente da questo *sequel*, rispondeva al ripristino per cui era stato voluto: portava a galla un secolo di storia artistica dove si è compiuta.

2. *Mimare il rito. La tautologia di Boltanski*

I tre segmenti del progetto – l'installazione, la stampa di un libro, la performance con distribuzione di manifesti – sono atti simulacrali. Boltanski (rap-)presenta la macchina di visione della Biennale, che consiste appunto nell'espore, pubblicare in un catalogo e divulgare. La sua tautologia da «pittore, perché parla con cose visive»⁵, decostruisce la dinamica delle grandi esposizioni e ne mette in discussione l'ovvietà.

2.1. *L'installazione*

La facciata del padiglione centrale ospita un elenco in ordine alfabetico, per cognome, che scorre da sinistra a destra e dall'alto in basso. Le scritte, a caratteri tipografici, sono in maiuscolo, ciascuna su una pellicola adesiva trasparente di cm 30x4. La lista sincronizza un corpus universale di umani, vissuti in fasi diverse del Novecento e accomunati dallo stesso mestiere, per lo meno al tempo della convocazione in Biennale. Fra gli altri: PICASSO PABLO, PICCHI GIULIANO, PICCINATO L.; POLLOCK COURTENAY EDWARD MAXWEL, POLLOCK JACKSON; MANZONI CARLO e MANZONI PIERO; e sparsi: A U A, ATELIER DES ORFEVRES RA.SA., AY-O, AUGEN, HAAS⁶. Non manca BOLTANSKI CHRISTIAN.

La critica ha paragonato questo dispositivo agli «agghiaccianti elenchi di caduti incisi sulle pareti dei cimiteri di guerra» (Caramel 1995). In effetti monumenti e reliquiari costellano la produzione di Boltanski, nato da padre ebreo di origine russa. Basta citare *Archive* (1987), *The Missing House* (1990), *Réserves: La fête de Pourim* (1991), *Les enfants de Dijon* (1991), *Menschlich* (1994), *Museo per la Memoria di Ustica* (2007). Ma nel

4 Malgrado la ricorsività di un programma che ne rimotiva l'aspetto da quasi quindici anni, la forma comunicativa della copertina è passata sotto silenzio.

5 C. Boltanski, in Semin, Garb, Kuspit 1997, p. 9; traduzioni nostre. Harald Szeemann ha definito Boltanski «maestro dell'esposizione come medium»; cfr. Obrist 2009^b, p. 98. Traduzioni nostre.

6 A U A è l'acronimo di Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, l'Atelier des Orfevres è un'impresa di pietre preziose, Ay-O è il diminutivo di Takaio Ijima. Augen è l'anagramma di Giovanni Genta, mentre HAAS è lo pseudonimo di Giuseppe Triverio.

memoriale di artisti, che raccoglie patronimici, acronimi, nomi collettivi, pseudonimi e perfino anagrammi, la sceneggiatura della morte fisica e del compianto è poco pertinente. È solo una delle tematizzazioni di un'ideologia chiarita attraverso ripetizioni e differenze: «uso sempre un mio vocabolario o alcuni suoi elementi che posso poi riciclare. L'opera può andare distrutta, ma alcune idee restano nella mia mente e le reimpiego altrove»⁷. Qual è questa ideologia?

2.1.1. Nomen Omen

L'installazione alla Biennale di Venezia si correla e diverge da altri elenchi che Boltanski attenziona. Pensiamo a *Les abonnés du téléphone* (2000) che, riunendo in una stanza gli annuari telefonici di tutto il mondo, enfatizza la fallacia dell'idea del segno come ancoraggio a un referente, per la sua precarietà. E del segno marca invece l'autonomia durevole, benché nel presagire una scomparsa. Boltanski si frappone fra questo segno e l'interprete. Si assenta lui per primo, debraiandosi nell'opera, e di lì muove i fili di un meccanismo che rallenta la *scomparsa* e intercede a favore del *riconoscimento*, cioè della «trasformazione di un non-sapere in sapere, per l'atto cognitivo di un soggetto che costruisce l'alterità – soggetto-altro o antisoggetto – mentre costruisce se stesso»⁸. Ecco l'ideologia.

Dichiarata o allusa, la scomparsa è il “miraggio” con cui Boltanski scuote il segno nella sua forza rinnovatrice: evita l'operazione del rinvio, che porterebbe a constatare il “non c'è più”, e aiuta a formulare il problema in termini di *mediazione* tra significante e significato. In *Les abonnés du téléphone* l'artista sollecita il visitatore all'uso idiosincratico del contatto con una vasta unità integrale, poco differenziata. L'intervento a Venezia istruisce, invece, alla ricomprensione di una totalità partitiva. Il focus è su un soggetto enunciato come entità collettiva ma riconducibile alla figura dell'artista, rispetto al suo ruolo tematico e alla sua forma di vita.

Omogeneo nella grafica, *Liste des artistes* cela un'incoerenza semantica connaturata al tipo di inventario e che si attiva in accoppiamento con l'enciclopedia dello spettatore. L'elenco offre un'esperienza non comune, ma condivisibile. All'opinione pubblica tocca notare, nell'arte, il numero assai raro di epigoni ed esorbitante di carneadi – etichette vuote, inefficaci. Al pubblico di presentificare diafanizzazioni e opacizzazioni del nome, verificando, nel riepilogo di cento anni di Biennale, occorrenze transitive e intransitive. Una lista sterminata che suscita amarezza. La parete, un muro di gomma, dispiega l'identità non come un dato stabile, ma come un costruito narrativo, subordinato alla negoziazione fra gruppi sociali, un (s)oggetto di scambio. Boltanski patteggia con lo spettatore la possibilità di apprendere, in modo cognitivo e passionale, le parabole degli artisti, successi e fallimenti.

⁷ C. Boltanski, in Obrist 2009^a, p. 99; traduzioni nostre.

⁸ Greimas, Courtés 2007, ad vocem *Riconoscimento*. Vedi più avanti, § 3. Non è in causa l'accezione di riconoscimento come “riferimento” o similarità tra un'occorrenza e un tipo.

2.1.2. Una Biennale ricordabile

Liste des artistes è un lavoro verbovisivo. Ai lati dell'ingresso del padiglione, fra i nomi dell'elenco, l'artista ha infisso due affreschi allegorici: *La nascita di Roma* di Franco Gentilini, a sinistra, e *La regina del mare* di Antonio Santagata, a destra. Decoravano la facciata alla Biennale del 1938 e, nello stesso punto, cioè all'altezza dell'atrio e inquadrati dalle colonne del pronao, sono rimasti, ma quasi subito oscurati, coperti da pannellature. Nel 1995 una scaglia di passato che si vuole dimenticare⁹ risorge dalle ceneri.

Nuovamente qui non è pertinente il «puzzle dei morti» (Didi-Huberman 2010, p. 217). Due anni prima, nel 1993, Boltanski aveva partecipato alla Biennale di Bonito Oliva con l'installazione *Les archives de la Biennale de Venise en 1938*. Si era intromesso in quell'«ecologia» di paesaggi, ritratti, nudi in posa, nature morte, inaugurati da Mussolini e Hitler, e l'aveva cucita con notizie di cronaca della rivista *L'Illustration*: l'occupazione nazista della Cecoslovacchia, la resistenza dei cinesi contro il Giappone, l'Anschluss, le leggi antisemite, la guerra civile spagnola, le purghe staliniane. Reinserendo il *Lebenswelt* nella mostra veneziana, la indicava per contrasto come un «ultimo ridicolo carnevale, nel quale non vedi nulla e ti preoccupi solo del premio»¹⁰. La storia che passava inosservata un tempo affiorava non dal sereno confronto tra Erodoto e i giornali del mattino (Schopenhauer 1844, p. 461), ma dal montaggio critico fra i quotidiani e la festa.

Come si spiega, però, l'interferenza tra le due opere del 1938 – gli affreschi che allora decoravano la facciata – e la lista di artisti del centenario? La strategia enunciazionale poggia sull'ironia della dimenticanza. Boltanski sfida a ricordare l'installazione del 1993, intertesto necessario della *Liste*. Prefigura uno spettatore punto nella propria incompetenza, sa che non ne custodisce memoria. Il colmo è che *Les archives...* rientrava, per scelta di Bonito Oliva, nella sezione «Punti dell'arte-Fermo». Svelando gli affreschi nel 1995, l'artista strappa all'oblio due pezzi di storia all'unisono – la Biennale del 1938 e l'installazione del 1993. Fa leva sullo iato fra «uso monumentale» e «uso documentale» dell'archivio (Foucault 1969) e trasforma il monumento in documento. Lo spettatore che entra nella logica del gioco riesce a far sopravvivere *quel* passato, come un ricordo latente, o a scoprirlo, incuriosito dagli indizi. Ma rimane interdetto se salutare o no il riconoscimento come un «piccolo miracolo della memoria felice» (Ricoeur 2000, p. 592).

Alla stregua di qualsiasi archivio, il memoriale di Boltanski è un *pharmakon*: rimedio a un vuoto di conoscenza e veleno per la politica della Biennale, che, testimone l'installazione del 1993, ha sposato un sistema di raffreddamento della memoria, congelando al suo interno il cambiamento storico¹¹. Accade per un'incontinenza di

⁹ Che le due opere non suscitassero al tempo grande plauso lo rivela un'osservazione di Giovanni Carandente, direttore del settore Arti visive alla Biennale del 1988: «il recupero della facciata antica porta già nel 1988 allo scoprimento delle due pitture murali a tempera *Regina del Mare* e *Nascita di Roma*. Per quanto celebrative, esse rivelano un patetico, delizioso primitivismo». Cfr. G. Carandente, in *XLIII Biennale 1988*, s.n.p.

¹⁰ C. Boltanski, in Soutif 1997, pp. 104-105; vedi anche C. Boltanski, in Obrist 2009^a, p. 127. Per Benjamin le esposizioni universali inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri: cfr. Benjamin 1927-1940, p. 11.

¹¹ Jan Assmann riprende da Lévi-Strauss la distinzione tra società «calde» e società «fredde». Le prime

informazioni, consustanziale alle mostre periodiche e che cerca l'oblio. Venezia regina dell'*ars oblivionalis*, della "memoria manipolata" (Ivi, p. 636) attraverso rimozioni, cancellazioni, riscrizioni. A rendersi indimenticabile, con la *Liste*, è questo *modus operandi*. L'incassamento dei due affreschi nell'elenco è, a sua volta, un atto allegorico con cui l'artista prevale sui colleghi: un discorso velato che lo legittima retrospettivamente e lo immortala prospetticamente. Lui solo tra 15.000¹².

2.2. Il libro-catalogo

Nei documenti preparatori di *Liste des artistes* è indicata la pubblicazione di un'opera «dello stesso formato del catalogo ufficiale, 24x29 cm, testimonianza esaustiva dell'evento»¹³. Se ne stampano 15.000 esemplari, quanti sono gli artisti omaggiati. Il colore è ocra, in ossequio agli antichi faldoni; le pagine, bianche, scandiscono l'elenco in colonne, quattro per ogni facciata. Questo assetto rende il testo verbale una variante dell'intervento su scala architettonica, quasi per ricoprire altre accezioni del termine "esposizione":

– atto dell'esporre, del mettere in vista, dell'offrire agli sguardi del pubblico: l'ESPOSIZIONE *delle merci in vetrina*, l'ESPOSIZIONE *universale del 1867* [...]. – *Letter*. Parte di un'opera letteraria nella quale si fa conoscere il soggetto dell'opera stessa, si espongono le diverse circostanze di cui si vuole liberare subito lo sviluppo dell'azione o delle idee. – *Relig*. Cerimonia che consiste nel lasciar vedere per un certo tempo ai fedeli un oggetto che si vuole offrire alla loro venerazione: ESPOSIZIONE *delle reliquie*¹⁴.

Il testo impaginato su carta non ha però il carattere descrittivo del genere letterario dell'"esposizione". Contiene unicamente la lista, con una *mise en abîme* che ne esalta l'aspetto paradigmatico, la competenza a classificare. È propriamente un "catalogo" (Dagognet 1970; Migliore 2012). In fondo al volume c'è una foto, in bianco e nero, che inquadra a campo lungo la facciata dell'ex padiglione Italia.

sono caratterizzate dal bisogno di interiorizzazione e trasformazione della storia. Le seconde, invece, temono per l'equilibrio e la continuità della loro struttura e oppongono resistenza a qualsiasi cambiamento possa provocare l'irruzione di fattori storici. Assmann propone di non limitare questo schema alla dicotomia tra primitivi e civilizzati, ma di considerarlo sintomatico di opzioni culturali diverse, ovvero di *strategie di politica della memoria*. Cfr. Lévi Strauss 1962, p. 254; Assmann 1992, pp. 41-43. Sull'archivio come *pharmakon* vedi Ricœur 2000, p. 237.

12 La relazione metariflessiva con le mostre-Salon risale al 1969, quando Boltanski, per la VI Biennale di Parigi, realizza con Gina Pane e Jean Le Gac l'installazione *La concession à la perpétuité*. Fa affiorare, da cumuli di terreno, quattro manichini semiseppelliti. Una visione scettica permea l'ideologia del riconoscimento; cfr. DeRoo 2006, pp. 81-83.

13 ASAC, *Fondo Deposito*, Fascicolo Boltanski, 480, Lettera di M. Aboucaya (direttrice della Galerie Yvon Lambert) a J. Clair, 5 maggio 1995. La galleria ha rappresentato l'artista per anni.

14 P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XX siècle*, in Hamon 1989.

2.2.1. *Listini*

Successione di voci della stessa specie, riunite nello stesso luogo e per lo stesso scopo, il catalogo ha un programma di base commerciale. È strumento di indicizzazione e affaccio degli articoli di una raccolta, per la loro messa in asta e vendita, dunque lista e listino (dei prezzi). Un'accezione saliente nel caso della Biennale di Venezia, nata come "fiera campionaria"¹⁵ e in cui l'attività di *merchandising* ha fine solo con lo Statuto del 1973. Il volume con la *Liste*, che ha le stesse dimensioni del catalogo ufficiale della mostra, rappresenta il coronamento di questa logica, allo scoccare del centenario. Con la riduzione degli indici a un elenco continuo, designazione rigida secondo l'unica legge dell'alfabeto, tutte le "piccole memorie" scompaiono. O passano alla condizione illusoria di un patronimico: muoiono come segni di soggettivazione e diventano oggetti.

Mi interessa il passaggio dal soggetto all'oggetto. Il soggetto è un individuo che, oltre ad avere molte cose, ha una "piccola memoria". Eppure, nel giro di un secondo, qualcuno che ha la sua propria memoria, una memoria diversa, diventa semplicemente un oggetto, non è più nulla. Certo, si può vivere o morire in relazione ad altri, a un gruppo, e dunque sopravvivere in base a esso¹⁶.

Archiviazione e riordino scavano un solco fra il detto e il dire dell'enunciazione, discernendo l'istanza che enuncia la lista dagli "oggetti" in essa contenuti, il "gruppo", incluso il BOLTANSKI CHRISTIAN. L'impersonale dell'installazione torna nel libro e conferma la sopravvivenza di un criterio strategico, tautologico. Qualcosa in più di uno stile. L'esistenza dei mondi dell'arte, passata in sordina, diviene esperienza di comprensione, che si riverbera sul suo artefice e lo simbolizza.

2.2.2. *Abitare il catalogo*

La difficoltà di ricordare gli artisti della *Liste* nasce anche dalla quantità di nomi oggettivati. L'*enumeratio* tende all'abbondanza e qui alla completezza, non implica la cernita. A differenza del museo, depositario di una cultura collettiva, il *Salon* è «un luogo provvisorio che non necessariamente secerne storia o deve iscriversi nella memoria» (Damisch 2000, pp. 64-68)¹⁷. Da questo punto di vista il contrario perfetto di *Liste des artistes* è l'opera *Les habitants du Louvre* (2009). Si tratta di una collaborazione tra Boltanski e Jacques Roubaud, poeta e matematico, dopo il loro primo rodaggio sull'arte della lista, gli

15 Cfr. Pallucchini 1962, p. 160. Di recente Caroline A. Jones ha messo a fuoco le connessioni storiche della Biennale con l'industria del turismo e dello spettacolo. A suo avviso Venezia, attraverso la Mostra, ha reinventato l'arte come strumento di scambio nella rete dei commerci internazionali, fino a diventare «una politica condotta con altri mezzi» (Jones 2010, p. 77).

16 C. Boltanski, in Obrist 2009^a, pp. 22-23; traduzioni nostre.

17 Sui musei come luoghi di memoria cfr. le indagini semiotiche di Pezzini 2011 e di Violi 2014.

oulipisti *Ensembles* (1997), repertori di cose ai limiti dell'ordinario. Il nuovo lavoro prende spunto dalle conferenze di Umberto Eco al Louvre sulla *Vertigine della lista* (2009). È un catalogo cartaceo che mescola artisti del museo e suoi impiegati, tramite un elenco e alcuni fotomontaggi di volti. La classe, non più omogenea nei ruoli attoriali e disgregativa delle identità visive, espone la lista all'anonimato. Ma il titolo dell'opera insinua un'isotopia soggiacente all'eterogeneità delle funzioni. A dispetto dei diversi mestieri, c'è un comune denominatore che è la presenza stanziale al museo. *Les habitants du Louvre* retroagisce sulla *Liste* veneziana e ne sanziona negativamente i connotati: un ritmo che valorizza non la sedimentazione, ma la rotazione e il sorpasso. La Biennale e il suo catalogo sono un non-luogo dove gli artisti stazionano, prima di trasferirsi sul mercato o di tornarvi.

2.3. *I manifesti*

La campagna manifesti, terzo round di *Liste des artistes*, ha immesso i nomi nel tessuto urbano. Alla concentrazione del libro si oppone qui una diffusione sinonimo di dispersione. Lo prova la mancanza di tracce: nessuna delle copie stampate è reperibile. I manifesti, cm 15x21 e 15.000 come i cataloghi¹⁸, sono stati distribuiti a mano. Variazione di sostanza, ovvero restituzione dei nomi su fogli sciolti, e volantinaggio hanno prodotto un cambio di scenario: dall'archivio alla propaganda, con un effetto di mercificazione degli artisti che aumenta la perdita di credibilità¹⁹. È una parodia della risonanza mediatica che, invece di prolungare e implementare l'arte, la vincola a informazioni rapide, da digerire senza metabolizzare.

3. *Fuochi fatui. Stime della notorietà artistica*

Nella forma dell'installazione e attraverso i media del catalogo e del manifesto, la lista di Boltanski alla Biennale del centenario è un'istruzione di lettura non ingenua dell'arte contemporanea. In sé non è una tipica "lista di artisti", nel senso che censisce una totalità anziché esprimere una scelta. Ma la sorte che la attende è la stessa delle liste che contiene e di quelle che evoca: la dimenticanza nelle illusioni di un'arte trasformata in "fiera della vanità" (Gombrich 1974). «Scorrendo oggi la lista dei nomi, raramente lo sguardo si sofferma su uno di essi per ricordare un uomo o un'opera. Per lo più sono totalmente dimenticati: eroi di un giorno, convinti di essere entrati nel Parnaso»²⁰.

18 ASAC, *Fondo Deposito*, Fascicolo Boltanski, 480, Lettera di M. Aboucaya (direttrice della Galerie Yvon Lambert) a J. Clair, 5 maggio 1995.

19 «Un supporto di affissione inappropriato provoca una desemantizzazione dell'affiche o una ricategorizzazione semantica e soprattutto un indebolimento assiologico (il passante non riconosce più, nel supporto di affissione, i valori investiti nel tipo di proposta)»; cfr. Fontanille 2007.

20 C. Boltanski, in *Identità e alterità* 1995, p. 280.

Le aspettative di un ritorno di notorietà urtano con l'inflazione di inviti, in un evento dove la retorica epidittica, della celebrazione, è prioritaria sulla dimensione deliberativa. Eppure manifestazioni come la Biennale costituiscono tappe obbligate di qualificazione della carriera artistica. Già la lista rappresenta la marchiatura con cui uno o più giudici siglano la loro valutazione, secondo un poter-far sapere. Se vince l'artista che ha saputo costruire il proprio brand, un'immagine di se stesso forte e persuasiva (Vettese 2007, p. 148), Biennale si mette in gioco grazie all'atto del marchiare: soggetto marchiante che esibisce corpi marc(hi)ati, costruendone l'identità individuale e la valenza sociale. Delega l'assegnazione del premio a un'élite che valuta nei due, tre giorni della "vernice" – galleristi, curatori, collezionisti, mecenati, critici-dealer.

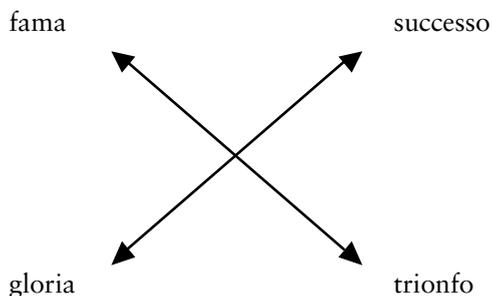
Le mostre di oggi sono bulimiche: affette da gigantismo e sommerse dal turnover. Lasciano poco margine all'approfondimento e alla familiarizzazione. Paul Ricœur (2004), che si stupiva dell'assenza, in filosofia, di una teoria del riconoscimento parallela alla teoria della conoscenza, ha elaborato un "percorso" tripartito, attivo, riflessivo e passivo: riconoscimento di un oggetto (oggettività), di se stessi (soggettività) e reciproco (intersoggettività), ordine in cui colloca la "stima sociale". Ricava lo schema dalle accezioni dizionariali del termine "*reconnaissance*". Ma non si spiega l'abiura nel pensiero occidentale. È che il problema va posto, anche nei primi due casi, come attribuzione, identificazione e valutazione di competenze. Le relazioni intersoggettive sussumono le rappresentazioni dell'oggetto e del soggetto. Forse oscillazioni e implicazioni epistemiche nell'"essere riconosciuti", e quindi nel meritare dall'altro, ma anche nel "riconoscere", atto fondativo della propria autorità (Gadamer 1960), proibiscono una sistematizzazione teorica del riconoscimento.

Aprire tutto l'anno gli spazi espositivi delle Biennali avrebbe senso se consentisse agli attori sociali di "contraccambiare" le opere degli artisti, intervenendo nei processi decisionali con determinazioni di merito e demerito. Questo porterebbe ad allargare lo spettro dei giudizi nella valutazione, a distinguere, per esempio, la popolarità dalla fama e il prestigio dal lustro e dalla gloria. Una logica del consumo repentino favorisce il successo, che di frequente è il frutto di una combinazione fortuita e fortunata di circostanze e ha un carattere assolutamente provvisorio. Può condurre al trionfo, ma non è pertinente per la gloria, che prescinde da risultati immediati e anzi disprezza l'applauso. La gloria non brama un premio reale, è proiettiva, inattuale, sta nella risonanza che suscita a lungo corso²¹. Non esiste il glorioso nel presente, il *miles gloriosus* è un vanaglorioso. La gloria la decretano i posteri e si raggiunge a vita vissuta (Lotman 1967, p. 259)²², con la mediazione della fama: «Credette Cimabue nella pittura/ tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,/ sì che la fama di colui è scura:/ così ha tolto l'uno all'altro Guido/ la gloria della lingua; e forse è nato/ chi l'uno e l'altro caccerà del nido» (Dante, *Purg.* XI, vv. 91-99).

21 I manuali di storia dell'arte sono i veri arbitri nella legittimazione e canonizzazione degli artisti. Contengono una teoria, tutta implicita, dei modi di passare alla storia. Ricevere un premio non è una delle precondizioni. Basta scorrere la lista dei vincitori della Biennale di Venezia dal 1986 al 2003 per capire che molti di loro sono stati totalmente dimenticati; cfr. Vettese 2007, p. 149.

22 «Tra tutti i premi della virtù, amplissimo è quello della gloria, che ricompensa la brevità della vita con la memoria della posterità, e fa che lontani presenti siamo e morti viviamo» (Teocrito); cit. in Ripa 1593 [1625], p. 680.

Liste des artistes è il *memento mori* dell'arte. Un "listare a lutto" non gli artisti fisicamente scomparsi, ma quelli che riconosciamo come caduti nell'oblio, entrati nel sistema "mondano" che incoraggia l'effimero (successo e trionfo), non il duraturo (fama e gloria):



È surrettiziamente un monito a prendersi cura della propria fama: «[...] *spreta fama post paululum tamquam non fuissent, moriuntur*»²³, «Coloro che non si sono presi cura della propria fama, moriranno».

23 Boccaccio 1951, VII, LIX, p. 381.